



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

Ornamentale Oberflächen - Überlegungen zu einer visuellen Form der Einstellungs- und Wahrnehmungslenkung im Kino der 1910er Jahre

Echle, Evelyn

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-131075>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Echle, Evelyn (2016). Ornamentale Oberflächen - Überlegungen zu einer visuellen Form der Einstellungs- und Wahrnehmungslenkung im Kino der 1910er Jahre. In: Schweinitz, Jörg; Wiegand, Daniel. Film Bild Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms. Marburg: Schüren, 205-232.

Ornamentale Oberflächen

Überlegungen zu einer visuellen Form im Kino der 1910er Jahre

Ihm gehe Schönheit stets vor Wahrheit, soll der russische Filmregisseur Jevgeni Bauer auf die Frage geantwortet haben, warum seine bildstilistisch sorgfältig ausgearbeiteten Filme in ihrer Melodramatik nicht einer entsprechend komplexen narrativen Form folgten (vgl. DeBlasio 2007, 689). In der Tat zeichnen sich Bauers Filme mehr durch ihre virtuos komponierte Bildlichkeit als durch raffinierte Wendungen im Plot aus. Das brachte ihm zu Lebzeiten das Kompliment einer «Malerei in Bewegung» (Tsivian 2002, 381) ein. In Victor Oscar Freeburg – ab 1917 Dozent des ersten «*Photoplay Composition*»-Kurses an der Columbia Universität – hatte Bauer, was Fragen «filmischer Schönheit» anbelangt, einen Bruder im Geiste.¹ In seinem Buch *Pictorial Beauty on the Screen* fasst Freeburg seine ästhetischen Forderungen an den Film zusammen; eine seiner Prämissen lautet: «But let us understand from now on that the beauty of a design-and-motion art must of necessity be quite different from the beauty of a word-and-voice art» (1923, 5). Das bewusste Verlangen nach «piktoraler» Schönheit auf der Leinwand erstreckte sich nach Abklingen der ersten Begeisterung über mechanische Tricks und Kniffe im neuen Medium nun vom Produzenten bis hin zum Zuschauer, weshalb Freeburg in seinem Buch die eigene Bildästhetik auffächert. Die Auswahl der Themen und Begriffe wie «pictorial force in fixed patterns» oder «eye tests for beauty» begründet er selbst bündig: «In short, it is what the picture looks like, rather than what it tells, which here occupies our attention» (ebd., x). Auffallend sowohl an Jevgeni Bauers Bemerkung und seinen Filmen als auch an Freeburgs theoretischen Ausführungen über das Kino der 1910er Jahre ist die Gemeinsamkeit, den

1 Eine historische Aufarbeitung zur Person Victor Oscar Freeburg sowie zu seinem Engagement und zur Etablierung einer frühen akademischen «Filmwissenschaft» bieten Polan 2007, 42–57 sowie Askari 2014, 71–92.

Wert des filmischen Bildes in der ästhetischen Kategorie des Schönen denken zu wollen.²

Als ein besonderes Mittel ästhetischer Produktion und gleichsam als ein Aspekt des Schönen kommt dabei – auch im kinematographischen Kontext – das Ornament ins Spiel. In der visuellen Kultur der Jahrhundertwende waren Ornamente und ornamentale Gestaltungen allgegenwärtig. Das gilt in besonderer und vielfältiger Weise *auch* für den Film jener Jahre. Gleichzeitig war das Ornament zum Gegenstand reger theoretischer und historischer Interessen, insbesondere in der zeitgenössischen Kunsttheorie und Kunstgeschichtsschreibung geworden, was ebenfalls für seine kulturelle Bedeutsamkeit spricht.

Im Kino zeigte sich die starke Affinität zum Ornamentalen auf mehreren Ebenen und erfuhr im Laufe der Jahre verschiedene Entwicklungsschübe, die hier als Tendenz vom ‹applizierten Ornament› hin zu einer ‹Metaornamentalität› erfasst werden sollen. Der primäre Impuls war es, das filmische Dekor mit Ornamenten auszugestalten und auf diese Weise aufzuwerten. Im Filmbild drapierte Stoffe – seien es Vorhänge, Gardinen oder Teppiche – sind mit Mustern übersät. Nicht selten korrespondieren diese mit Ornamenten auf Tapeten, Möbeln oder Lampen, und auch die Kostüme der Figuren sind über und über mit Mustern bedruckt. Man denke allein an den Boom der Antike-Verfilmungen aus den 1910er Jahren, von denen heute vor allem *QUO VADIS* (Enrico Guazzoni, I 1913) oder *Giovanni Pastrones CABIRIA* (I 1914) noch präsent sind (Abb. 1). Es handelt sich um Filme, die gerade in Bezug auf das Dekor stilbildend für viele der Folgeproduktionen des Monumentalfilms wurden. Ornamente sind hier allgegenwärtig – von der Bordüre der Tuniken bis hin zur graphischen Gestaltung der Zwischentitel.³

Ein besonderer Gesichtspunkt ist es, dass solche ‹applizierten Ornamente› signifikant häufig für die Inszenierung weiblicher Figuren benutzt werden und damit einen internationalen Trend formieren. Neben italienischen Melodramen wie *MA L'AMOR MIO NON MUORE* (Mario Caserini, I 1913) oder an den Futurismus angelehnten Werken wie *IL PERFIDO INCANTO* (Anton Giulio Bragaglia, I 1917) zeigt sich diese Tendenz bis in die 1920er Jahre hinein ebenfalls in deutschen Filmen wie in Edmund Edels *DIE BÖRSENKÖNIGIN* (D 1916) oder Ernst Lubitschs *CARMEN* (D 1918) und *SUMURUN* (D 1920). Auch in den russischen Produktionen Jevgeni Bauers

2 Vgl. zu diesem Aspekt auch den Aufsatz von Daniel Wiegand in diesem Band.

3 Vgl. dazu auch die Aktivitäten des Sonderforschungsbereichs 644 *Transformationen der Antike* der Humboldt-Universität Berlin, der dem Phänomen der (fast in Vergessenheit geratenen) Monumentalfilme der 1910er Jahre eine eigene Tagung widmete: <http://bit.ly/1OjCJBj> (01.06.2015).



1 Reichtum applizierter Ornamente in *QUO VADIS* (Enrico Guazzoni, I 1913), Standphotographie

lässt sich dieser Trend ausmachen: Die ›Ornamentalisierung‹ der weiblichen Hauptfigur erfolgt dabei häufig und im wahrsten Sinne des Wortes nach dem gleichen Muster. Figur-Grund-Kontraste nivellierend, scheinen die Figuren gleichsam im Dekor zu versinken, eins zu werden mit dem dominanten Muster der Ornamentik. So schmiegt sich etwa Jenny Hasselquist als Sumerun in Ernst Lubitschs gleichnamigem Film in einem Moment emotionaler Schwäche nicht an den neben ihr hängenden dunklen Stoff des samtenen Vorhangs, sondern kämpft sich mit letzter Kraft ein kleines Stückchen zum kalten Stein der marmornen Säule vor, deren Muster deckungsgleich mit ihrem Kostüm erscheint (Abb. 2). An einem Umschlagpunkt der Handlung inszeniert die Kamera Sumerun dann in ihren Haremsgemächern gleichsam als Suchbild: Im unteren Bilddrittel auf dem Diwan drapiert, ist die sinnierende Sumerun zwar zu erkennen, aber die Lage ihres Körpers bildet mit dem überladenen Dekor des Zimmers eine sinnstiftende Einheit, die vor allem im Umschnitt auf die Rückenfigur noch eine weitere Zuspitzung erhält (Abb. 3a–b). Der entscheidende Punkt ist hier das Ineinanderfließen von Form und Figur. Die Dominanzstrukturen von Vordergrund und Hintergrund erscheinen aufgehoben, der weibliche Körper wird mit dem Ornament-Dekor zu einem Tableau verwoben, das die bildliche Schönheit der Komposition geradezu ausstellt. Die applizier-



2 SUMURUN (Ernst Lubitsch, D 1920): Amalgamierung von Kostüm und Mamor

ten Ornamente werden dank ihrer systematischen Organisation im Bild zu Trägern einer speziellen Qualität der filmischen Bildfläche, sie erhalten etwas ›Überformtes‹, Metaornamentales.

Diese Beobachtungen führen zu der Frage, inwiefern sich die Wirkung des Ornaments über seine primäre Funktion als Schmuck innerhalb einer opulenten *Mise en Scène* hinaus definieren lässt. Denn bei genauem Hinsehen wird im SUMURUN-Beispiel zwischen den im diegetischen Raum applizierten Ornamenten und dem Filmbild eine komplexe Beziehung erkennbar, die das vorklassische Kino bewusst als Effekt der Stilisierung einzusetzen wusste und die mit der Grundstruktur des Ornamentalen zusammenhängen.

Vom lateinischen Wort ›ornare‹ abgeleitet, gelten Ornamente als Muster, die auf einem Trägergrund erscheinen und sich zumeist mehrfach auf dessen Fläche wiederholen. In ihnen manifestiert sich ein Drang nach Abstraktion und sie dienen in der Regel zur Steigerung der ästhetischen Wirkung – was über den kinematographischen Kontext hinaus Geltung besitzt. Die Funktionen des Ornaments im Film sind vielfältig: Es kann Flächen schmücken und gliedern, und zwar nicht nur Flächen im Bildraum, sondern auch die Bildfläche selbst. Es kann gerade auf dieser Ebene auch rahmend oder belebend wirken. Dabei besitzen ornamental gestal-



3a-b SUMURUN
(Ernst Lubitsch, D 1920):
Körper im ornamentalen
Dekor versunken

tete Bilder das Potential, unsere Wahrnehmung des Filmbildes zwischen Bildraum und Bildoberfläche oszillieren zu lassen.

Diese Fähigkeit erfährt in der Periode des vorklassischen Stummfilms im Zusammenwirken mit der allgemeinen stilistischen Entwicklung des Kinos insgesamt einige Schübe. Ausgehend von den bereits beschriebenen, allgegenwärtig im Bildraum der Diegese angesiedelten Ornamenten – hier als ‹appliziertes Ornament› bezeichnet – zeigt sich im angedeuteten Sinne eine transformierende Entwicklung. In ihrer Opulenz und Omnipräsenz bleiben Ornamente nicht allein als Teil der Diegese, der Mise en Scène, auffällig, sie erhalten zunehmend auf der ‹zweiten Ebene› einen ästhetischen Mehrwert: Die systematische Organisation der applizierten Ornamente im Bild formiert eine spezielle – metaornamentale – Qualität der filmischen Bildfläche. Um diese spezifische doppelte Qualität des ornamentalen Bildes und um deren Beziehung zur allgemeinen stilgeschichtlichen Entwicklung des Kinos soll es im Folgenden gehen.

Zum historischen Theoriediskurs

Das Kino in den 1910er Jahren gleiche einer – zwischen den Pionierjahren des jungen Mediums und den viel beachteten Avantgarden der 1920er Jahre liegenden – Unbekannten, stellte der Filmhistoriker Yuri Tsivian fest und fügte sogleich hinzu, wie ungerecht dies sei.⁴ Meist wird der vorklassische Stummfilm mit filmhistorischer ›Krisen-Rhetorik‹ untersucht: Das Kino der 1910er Jahre war im Sinne seiner Prosperität darauf bedacht, sich neue Zuschauer-Schichten zu erschließen und sich gleichzeitig des Rufs einer nicht immer gut beleumundeten Jahrmarkts-Attraktion zu entledigen.⁵ Es galt, das Bürgertum als zahlungskräftiges Klientel vom Film zu überzeugen, weshalb man vielfach die Anlehnung an anerkannte Künste wie Malerei und Theater als bewusste Strategie wählte (vgl. Brewster 1990; Müller 1994; Elsaesser 2002). War dabei der Vorwurf zu hören, das Kino ›kopiere‹ allein um der Nobilitierung willen die etablierten Aufführungskünste, so stellt dies, retrospektiv betrachtet, für das Kino der 1910er Jahre nicht zwangsläufig einen ästhetischen Mangel dar. Betrachtet man die Filme etwa im Vergleich mit dem Theater etwas genauer, so zeigt sich, wie weit die Entwicklung eigener filmischer Mittel in dieser Dekade vorangetrieben worden ist. Die meisten Anleihen bei den etablierten Künsten, insbesondere auch bei der Malerei, sind kaum als einfache Imitation zu werten, sondern als Inspiration für filmspezifische Innovationen.

In diesen Kontext gehört auch die Aneignung des Ornaments, das von seiner Präsenz im Bildraum nun immer mehr auf die Ebene der Komposition des Filmbildes selbst übergreift. Dabei reiht sich das Kino auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten durchaus ein in einen breiteren, transmedialen Trend, der äußerst virulent in der Moderne viele Gattungen und Formate prägte. Allgemein war die Suche nach einem ›ästhetischen Ausdruck‹, welcher die Umwälzungen durch Industrialisierung und Beschleunigung widerzuspiegeln in der Lage war. In den mit Verve dazu geführten Debatten geriet das Ornament zu einem Schlüsselkonzept: Von

4 So schreibt er: «In der Geschichte des europäischen Kinos lassen sich die 10er Jahre als eine relativ unbekannte Periode zwischen zwei sehr bekannten betrachten: dem Kino der 20er Jahre mit seinen verschiedenen Avantgarde-Bewegungen und dem Jahrzehnt der Pioniere» (2002, 379).

5 Insgesamt muss die grundlegende Umstellung des Kinobetriebs jener Jahre mit bedacht werden. So vermerkt Corinna Müller: «Der Übergang zum Langfilm löste ein radikales Umdenken in der Filmproduktion aus, eine Abkehr vom ursprünglichen Ideal der möglichst umfassenden und ›naturgetreu‹ wirkenden Wiedergabe von empirischer Wirklichkeit und ein neues Verständnis des Mediums als eine *stilisierte Kommunikations- und Kunstform* – als die jedoch gerade der *stumme* Film zu dieser Zeit von der Öffentlichkeit in keiner Weise akzeptiert wurde» (2003, 116; Herv. i. O.).

der Kunstform ins Kunsthandwerk abgewandert,⁶ wurde es zum Zentrum eines Diskurses, der an zwei Polen ansetzte. Von den einen geschätzt als eine Form, die die Linie zu entgrenzen vermochte und interessante Abstraktionsmomente produzierte, von den anderen rigoros verworfen als etwas ewig Gestriges, als Synonym für das Schwülstige jener Zeit, das Nichtfunktionelle, das es in der Moderne zurückzulassen galt.⁷

Einer der Umbrüche in der Moderne (und für das Kino als zweidimensionales Medium ein nicht unerheblicher) ist die Neuinterpretation der Fläche in den Künsten, für die das Ornament eine zentrale Rolle spielt. Wenn es um die neue Aufmerksamkeit für das Ornament und sein Verhältnis zur Fläche geht, so kommt der Forschung von Alois Riegl eine Schlüsselstellung zu. Er entwickelte seine Auffassungen vom Ornament explizit an den planimetrischen Künsten und nicht an den plastisch-tektonischen (vgl. dazu Ocón Fernández 2003, 118; Reynolds 2007, 85–96). In seiner 1893 erstmals erschienenen Studie *Stilfragen* begibt sich der österreichische Kunstwissenschaftler auf eine historische Spurensuche, die nicht nur geometrisch konstruierte, sondern auch wellen- und bogenförmige Muster als originäre Ornamente deutet.⁸ Riegls ›Kunstgeschichte des Sehens‹ wird seit den 1990er Jahren wieder verstärkt – nun auch von der Medientheorie – reflektiert und spielt in der Kulturgeschichtsschreibung zur Wahrnehmung eine bedeutende Rolle (vgl. Prange 2007, 201). Im Fokus steht dabei der für Riegl zentrale Begriff des «Kunstwollens», mit dem ein schöpferischer Impuls zum Ausdruck gebracht werden sollte. Der Kunsthistoriker leitet ihn aus seiner komparatistischen Sicht auf frühe Kunstwerke ab und apostrophiert deren Entwicklung vom Relief zum Flachbild:

Das wichtigste Moment in diesem ganzen Prozesse ist zweifellos das Aufkommen der Umrisslinie, mittels welcher man das Bild eines Naturwesens auf eine gegebene Fläche bannte. Hiemit [sic!] war die Linie als Element aller Zeichnung, aller Malerei, überhaupt aller in der Fläche bildenden Kunst erfunden. (Riegl 1923, 20)

Das Kunstwollen bilde, so Riegl, einen immanenten künstlerischen Trieb, «der im Menschen rege und nach Durchbruch ringend vorhanden war vor aller Erfindung textiler Schutzwehren für den Körper» (Riegl 1923,

6 Hier korrespondiert die Sicht auf das Ornament interessanterweise mit den zwei Polen, die für das Kino als Massenmedium zwischen Kunst und Kommerz ebenfalls ausgemacht werden können.

7 Dabei ist die Ornament-Kritik keineswegs ein neues Phänomen an der Schwelle zum 20. Jahrhundert, sondern findet sich ganz ähnlich gelagert bereits Mitte des 18. Jahrhunderts, als die maßlose Zier des Rokoko-Stils ebenfalls Kritik provozierte (vgl. Kroll 1996, 64).

8 Zur Einordnung von Riegls Kunstgeschichte als Kulturgeschichte vgl. Vasold 2004.

20).⁹ Als Ursprung dieses Wollens gilt Riegl das dem Menschen eigene Schmuckbedürfnis:

Der Zweck aber, um dessentwillen dem Material die beschriebenen thierischen Formen, sei es in plastischer sei es in flacher Ausführung, gegeben wurden, kann unmöglich ein anderer als ein rein künstlerischer, ornamentaler gewesen sein. Man wollte das Geräthe schmücken. Das Schmuckbedürfnis ist eben eines der elementarsten Bedürfnisse des Menschen, elementarer als dasjenige nach Schutz des Leibes. (Riegl 1923, 22)

Einige Jahrzehnte später sollte Rudolf Arnheim in ganz ähnlicher Weise argumentieren, wenn er in seinem 1932 erschienenen Buch *Film als Kunst* den Ursprung der Künste so erklärt: «Alle darstellende Kunst entspringt [...] aus zwei Wurzeln: aus dem Darstellungs- und dem Ornamentiertrieb» (ebd. 2002, 49). Die Parallele liegt in dem Glauben an ein unabhängiges Schmuckbedürfnis. Für Riegl wie für Arnheim war dabei gerade die Nichtfunktionalität des Ornaments (nichtfunktional im Sinne einer einfachen Darstellung oder auch im Sinne praktischer Nützlichkeit) der Beweis für die Existenz eines autonomen künstlerischen Impulses.

Gleichzeitig lenkt Alois Riegls formalistische Kunst- und Stilgeschichte den Blick auf die ästhetische Dimension des Raumes, insbesondere auf das Verhältnis der räumlichen Tiefe zur Fläche und umgekehrt. Auch hiermit korrespondiert die spätere Sicht Arnheims, wenn er über das Ornamentale im (und am) Filmbild nachdenkt. Konstanten der Arnheimschen Beobachtungsparameter waren die Figuration und Fragmentierung der gezeigten Bilder. Als Gestaltpsychologe legte er seinen Schwerpunkt nicht auf die mechanische Aufzeichnung eines gefilmten Gegenstandes; ihn interessierten vielmehr die Möglichkeiten der Transformation des Gefilmten im kinematographischen Bild. Gerade auf der Differenz zwischen der eigenen, alltäglichen Wahrnehmung der Welt und dem Erscheinen der Welt im Filmbild beruhe das schöpferische Potenzial des Films, so war sich Arnheim sicher (vgl. Schweinitz 2012, 69). In diesen Prozessen differenter

9 Vgl. zu Riegls Terminus auch den Aufsatz von Erwin Panofsky «Der Begriff des Kunstwollens» (1920), der nach seinem Erscheinen vielfach und kontrovers diskutiert wurde, wie es überhaupt in der Nachfolge von Riegl Unklarheiten über eine widerspruchsfreie Definition des Kunstwollens gab. Auf sein Gesamtwerk griffen unter anderem die Protagonisten der «zweiten Wiener Schule» der Kunstgeschichte, Hans Sedlmayr und Otto Pächt, in den 1930er Jahren zurück. Auch Wilhelm Worringer bezieht sich explizit auf Riegl in seiner kanonischen Schrift *Abstraktion und Einfühlung* (1908), vor allem in Bezug auf die geometrische Ornamentik, die Worringer mit einem primitiven Kunstwollen verbindet. Eine historische Einordnung des Begriffs leistet Regine Prange, die auf eine romantische Ursprungsidee eines quasi natürlichen künstlerischen Strebens verweist und eine ähnliche Begrifflichkeit bereits bei Friedrich Wilhelm Joseph Schelling und Gottfried Semper ausmacht (vgl. 2007, 202).

Wahrnehmung liegen die formalen Möglichkeiten des Mediums, wie Arnheim in einem etwas späteren Aufsatz betont:

Denn gerade der Abstand des Filmbildes von der Wirklichkeit, die Reduzierung der bunten Farben auf Schwarz-Weiß-Werte, die Projektion des Raumbildes in die Fläche und die Wahl eines bestimmten Wirklichkeitsausschnitts mit Hilfe des rechteckigen Bildrahmens ermöglichten es, die Wirklichkeit filmisch nicht nur abzubilden, sondern zu gestalten. (Arnheim 2004, 239)

Denkt man ausgehend von Riegl und mit Arnheim nun über die Frage nach, inwiefern sich durch das Ornament topologische Ordnungen im Filmbild strukturieren lassen, so geht es um die Eigenschaft des Trägermaterials und gleichzeitig um die Beschaffenheit der Darstellung, also um die Ausgestaltung der zweidimensionalen Leinwand hin zu einem plastischen Raumeindruck, aber auch um die Gestaltung der Bildfläche als ästhetisch komponierter Fläche.

Gerade die Verfeinerung visueller Strategien im Umgang mit kinematographischem Raum gilt ja als ein Kennzeichen der stilistischen Umbrüche, die das Kino der 1910er Jahre prägen (vgl. Brewster 1990; Salt 2002; Gunning 2003) und mit denen es den Anschluss an die etablierte ästhetische Kultur suchte. Das dekorative Ornament kann dabei als eine Art Kodierung dieser ästhetischen Kultur gesehen werden, ließen sich doch über Einrichtungsgegenstände, Tapetenmuster oder die Wahl des Interieurs das Bewusstsein von und die Teilhabe an ästhetischer Kultur auch nonverbal suggerieren. Mit anderen Worten, das Spiel mit dem Ornament zielte stets auf mehr als nur auf die reine Form.

Dieses Ineinanderfallen von Komposition und kulturellem Verweis möchte ich im Folgenden anhand einer kurzen Fallstudie zu einem Film näher ausführen. Denn über das Ornament als Stilinstrument, so die These, wurde einerseits *ein bildungsbürgerlicher Ästhetik-Konsens* auf das Kino übertragen, gleichzeitig ermöglichten ornament-orientierte Filmbilder die *Formung eines innovativen filmischen Ausdrucksrepertoires*, das für die eingangs vorgeschlagene Entwicklung von einer applizierten Ornamentik hin zum Gestaltungsmittel ›zweiten Grades‹ im Sinne einer Metaornamentalität richtungsweisend war.

Spiel mit dem Ornament, Inszenierung des Raums. Das Beispiel SUMERKI ZHENSKOI DUSHI

Jevgeni Bauer sei der vielleicht größte Filmregisseur, von dem noch nie jemand etwas gehört habe – so mutmaßten noch Autoren des British Film Institute und fügten hinzu: «Er war D.W. Griffith, Edgar Allan Poe und Johannes Vermeer in einem».¹⁰ Nachdem Bauers Filme rund siebzig Jahre in den sowjetischen Archiven verstaubten – zu kosmopolitisch und zu bourgeois erschienen seine Filmbilder aus dem vorrevolutionären Russland –, gilt Bauer heute wieder als Ausnahmeregisseur. Und das nicht nur angesichts einer Karriere der Extreme: Mit rund 48 Jahren kam Bauer spät zum Kino; er produzierte von 1913 bis zu seinem Tod im Juni 1917 aber die stolze Zahl von 86 Filmen,¹¹ von denen nach heutiger Kenntnis immerhin noch 26 überdauerten. In seiner relativ begrenzten Schaffenszeit errang Bauer sich den Ruf eines der stilprägendsten und innovativsten Regisseure des Jahrzehnts. Als eines seiner «Markenzeichen» gelten der Filmgeschichtsschreibung die Tiefenraumin szenierungen. Alyssa DeBlasio beschreibt sie so:

His distinctive style is marked by an abundant use of decorative columns placed in over-furnished rooms filled with a superfluity of props and movable bodies. The two-dimensional image on Bauer's screen is made perceptually three-dimensional through the layering of light, shadow, objects, actors, and orchestrated sequences in expansive rooms. (DeBlasio 2007, 673–674)

Mit diesem Modus der Schichtung wird einerseits das Filmbild zum Tiefenraum hin geöffnet, zugleich kann aber gerade das Überbordende einiger Kompositionen auch das Gegenteil bewirken und die Flächigkeit des Bildes betonen, weil sich dessen Figur-Grund-Relationen scheinbar austauschen. Geht man davon aus, dass sich eine solche Relation erst durch die Differenz zweier Ebenen zu konstituieren vermag, so gelingt Bauer durch die Abwechslung extrem tiefengestaffelter Ebenen mit lateralen Flächenbildern eine fluktuierende Lebendigkeit. Erreicht werden dadurch Effekte der Stilisierung, die als ornamentale Struktur gefasst werden können. So verwundert es nicht, wenn Yuri Tsivian für Bauers Bildstil ganz ähnliche Beobachtungen anstellt: «The architectonics, the mise-en-scène, were treated like ornamental design in their orderliness» (1989, 550).

10 Nachzulesen im Open-Source-PDF, das zur DVD-Ausgabe *Mad Love: The Films of Evgeni Bauer* (Milestone) erschien: <http://bit.ly/1OjdqCg> (09.09.2015).

11 Einige Quellen reduzieren die Zahl auf 76 (vgl. DeBlasio 2007, 671).

Bauers distinkte kinematographische Ästhetik wurde von seinen Zeitgenossen genauso gelobt wie kritisiert.¹² Als Bauer-typisch gilt der Einsatz der Requisiten, der sogenannten *dikovinki*, die stets eine spezielle Funktion für die Narration miterfüllten und manchmal sogar stärker noch als die Schauspieler in Szene gesetzt wurden. Indem er die Mise en Scène mit Objekten und Körpern ausladend arrangierte und im rhythmischen Zusammenspiel komponierte, schaffte Bauer in seinen Bildern einen Tiefenraum – und *zugleich* eine Struktur auf der Leinwand, die eine sorgfältig komponierte, flächige Textur sichtbar werden lässt.

Die Anleihen bei etablierten Künsten sind in Bauers Filmen weithin sichtbar und brachten ihm, wie eingangs beschrieben, bereits bei zeitgenössischen Rezensenten das Kompliment einer «Malerei in Bewegung» (Tsivian 2002, 381) ein – manchmal auch mit dem polemischen Unterton versehen, dass einige Filme mehr Malerei als Bewegung wären. In der Tat wirken die Bilder aufgrund der (im Vergleich zu amerikanischen Filmen jener Zeit) geringen Schnittfrequenz eher statisch, und auch das überladene, oft tableauartig aufgebaute Dekor forciert keine Dynamik (vgl. Tortajada 2000, 163).¹³ Aber gerade dieses statische Moment bildet die kompositorische Voraussetzung, um die eigentümliche Schönheit des Bilder, die den Blick zwischen Raumeindruck und Flächigkeit oszillieren lassen, auszustellen.

Bauers Obsession für Bild-Kompositionen, die stark detailversessen, aber in ihrem Überborden dennoch ästhetisch ausgeklügelt wirken, rühren wohl einerseits aus seinem Studium an der Moskauer Kunsthochschule her, andererseits aber auch aus seiner früheren Funktion als Bühnenausstatter. So etabliert er bereits im visuellen Prolog¹⁴ seines ersten Films SUMERKI ZHENSKOI DUSHI (Dämmerung einer weiblichen Seele, RUS

12 «In contemporary journals from the period in which he worked, however, Bauer aesthetics at times received as much criticism as they did praise: in particular, Bauer was accused repeatedly of loving his *dikovinki* – the props that take on a particular narrative significance in his mise-en-scene more than his actors. [...] By cluttering his mise-en-scene with objects and bodies and arranging all movement to a particular rhythm (Bauer was notorious for keeping a live pianist on the set of his films to which he could carefully orchestrate his actors' motions), Bauer creates a sense of unending depth, texture, and structure on-screen» (DeBlasio 2007, 671–672).

13 Generell war dieses zugespitzte «Prinzip der Immobilität» in diesem Jahrzehnt wohl ein zentrales Merkmal einer neuen (russisch-nationalen) Filmästhetik (vgl. Tsivian 2002, 381).

14 Visuelle Prologe bilden sich mit dem frühen langen (narrativ komplexen) Spielfilm in den Jahren nach 1911 aus. Als Vehikel der Starpräsentation stehen sie mit der Etablierung des Starsystems in Zusammenhang. Gegenüber der Haupthandlungswelt des Films zeugen sie von narrativer und stilistischer Diskontinuität. So sind ihre Handlungen außerhalb der danach einsetzenden Diegese angesiedelt und folgen auch stilistisch einer eigenen Präsentationslogik (vgl. Gunning 1979; Schweinitz 2003).

1913)¹⁵ gleichsam ein ästhetisches Programm. Schon die Einführung der Protagonisten wird hier stilistisch überzeichnet und die für den gesamten Film typische Rolle des Ornamentalen ostentativ eingeführt: Nach den ersten Credits ist zunächst der Star des Films, Nina Chernova, in der Rolle der Vera Dubrovskaya zu sehen – oder besser gesagt, ist zunächst kaum etwas von ihr zu sehen. Denn die Wandlung von Unsichtbarkeit zur Sichtbarkeit, von Maskierung zur Demaskierung macht gerade die Besonderheit des kurzen Prologs aus. Chernova geht aus der hinteren Zimmerecke in wenigen Schritten auf die Kamera zu; sie blickt den Zuschauern direkt in die Augen – und es sind auch nur die Augen, die zunächst sichtbar sind. Die direkte Adressierung wirkt durch die Maskierung mit einem bis über die Nasenspitze vors Gesicht gehaltenen Pelzmuff sowie durch den schwarzen Hut mit überdimensionierter Krempe und wallender, weißer Feder befremdlich (Abb. 4a). Erwähnenswert sind zudem die auffälligen innerbildlichen Analogien, die das Gezeigte auf der Bildfläche zu einem durchkomponierten Formen-Ensemble werden lassen. So etwa die Platzierung eines weißen Blumenbouquets direkt im Fluchtpunkt des Bildraumes, den die Protagonistin während ihres ersten Auftritts diagonal durchschreitet. Die Blumen korrespondieren mit den Federn und lenken durch ihre zentrale Position die Blickkonzentration auf diesen Ausschnitt. Es entsteht ein innerbildliches Muster weißer Tupfen, das Bauers Obsession für die genaue visuelle Orchestrierung sowohl der Figuren als auch der Ausstattungsgegenstände zeigt und in der Gesamtkomposition des Bildes zur Grenzverwischung zwischen beiden führt. Erst durch die einsetzende Bewegung der Figur wird die Aufmerksamkeit auf sie gezogen, einem Suchspiel gleich werden durch die Verringerung der Distanz zur Kamera nach und nach die körperlichen Umrisse, allen voran die weit offenen und schwarz umrandeten Augen der Protagonistin sichtbar. Das Spiel der Demaskierung endet mit einer Bewegung der Figur direkt vor der Kamera: Groß im Bild zieht sie den Pelzmuff langsam vom Gesicht, zeigt ihr Antlitz mit einem Lächeln, bevor ein Schnitt zu einem die nächste Prolog-Einstellung ankündigenden Zwischentitel überleitet.

Bauers Prolog setzt für die Einführung der zweiten Hauptfigur, des Prinzen Dol'skii (Abb. 4 b–c), auf das gleiche Schema, wenn auch von der Dynamik der Bildbewegung her symmetrisch gekehrt zur vorangegangenen Einstellung – das Spiegelbildliche erfährt mithin eine markante Be-

15 Das Drama wurde mit einer ursprünglichen Länge von 1195 Metern ausgewiesen und von der Star Film Factory (Khanzhonkov/Pathé Frères) produziert. Die Uraufführung ist auf den 26. November 1913 datiert. Er gilt als der früheste (bis auf einen fehlenden dritten Akt) erhaltene Film von Jevgeni Bauer (vgl. Tsivian 1989).



4a–c SUMERKI ZHENSKOI DUSHI
(Dämmerung einer weiblichen Seele,
Jevgeni Bauer, RUS 1913)



tonung. Das Einbetten in eine ornamentale Struktur wird in dieser Prologszene noch weiter getrieben, wenn der Protagonist in einer halbnahen Profileinstellung zu sehen ist, welche die Aufmerksamkeit nicht nur auf die aufrechte Körperhaltung, sondern vor allem auf die korrekt gezirkelten, dunklen Haare im Kontrast zum restlichen, sehr hell ausgeleuchteten Gesicht zieht. Der zentrale Effekt ist aber das sorgsam komponierte ›Aufgehen‹ der Figur in der Tapisserie. Das florale Muster des im Hintergrund hängenden Wandteppichs entspricht exakt den Helldunkel-Nuancen des davor positionierten Gesichts im Profil. Dies und die Bewegungslosigkeit für einige Sekunden verstärken den beschriebenen Eindruck. Bauer führt damit latent auch ein medien-reflexives Moment der Spannung ein – wann folgt die kinematographische Bewegung, wann wird das Gesicht sichtbar?

Den Effekt, den Bauer durch die jeweils angewandten Techniken – korrespondierende Muster, verdeckende Texturen, gespiegelte Bewegungsrichtungen, Stillstand und Bewegung, Formenpuzzle etc. – erzielt, zeugt von seiner Erfahrung als Portraitphotograph. Ein Gespür, das er für die Inszenierung vor allem seiner weiblichen Hauptakteurinnen verfeinerte. Bauer setzt also auf einen filmischen Ausdruck, dessen Anleihen bei Malerei und Photographie deutlich zu erkennen sind. Er modelliert Figur-Grund-Kompositionen und reichert sie mit kinematographischen Komponenten wie Bewegung, Raumdynamik und Vexierspielen



4d SUMERKI ZHENSKOI
DUSHI (Jevgeni Bauer,
RUS 1913)

von Muster und Körper an. Mit dem Gedanken, Bauers Inspiration für die Ausgestaltung seiner Inszenierungen rühre von der damals allgegenwärtigen Art-Nouveau-Malerei her, lässt sich insbesondere der Hang zu ornamentalen Kompositionen erklären. Seine Affinität zu «musterhaften» Strukturen zeigt sich in SUMERKI ZHENSKOI DUSHI gerade in Schlüsselszenen deutlich. Es verdichtet sich eine innerbildliche Textur, die Figur und Grund ineinander webt, wie etwa am Ende dieses Melodramas, wenn die in der Ehe gescheiterte Gräfin Vera Dubrovskaya als Bühnenstar Ellen Kay¹⁶ Erfolge feiert und nach Vorstellungsschluss sinnbildlich allein und doch bedrängt durch allerlei Zierrat in ihrer Garderobe traurig vor sich hin sinniert (Abb. 4d).

Bauer greift auf das kompositorische Prinzip der in ornamentalen Strukturen versinkenden Figur zurück, wobei Figur und Grund einander gleichsam amalgamieren. Eine ähnliche Komposition folgt gleich darauf noch einmal. Evident scheint in beiden Fällen die schmückende Funktion des Ornamentalen zu sein, die zugleich auch als Anleihe an die bildende Kunst sowie an die piktoralistische Stil-Photographie gelesen werden kann. Gleichzeitig entsteht durch das Muster allerorten eine sinnliche Wahrnehmung der Raum-, Kleid- und Körperbilder. Der Blick tastet sich durch die Muster der verschieden drapierten Stoffe, die ihm die statische Totale feilbietet. Freilich blitzt hier deutlich auch die Verschränkung des Ornaments mit dem Streben nach Schönheit auf, kodiert im Sinnbild des Weiblichen. Die Wandlung von Vera, der erst vom Schurken missbrauchten und anschließend vom Ehemann verstoßenen Gräfin, in den Bühnenstar Ellen Kay verläuft in SUMERKI ZHENSKOI DUSHI entlang dieser Insze-

16 Die Namensgebung erinnert stark an die schwedische Reformpädagogin Ellen Key, die just in jenen Jahren vor allem mit Schriften über die Frauenbewegung innerhalb Europas auf sich aufmerksam machte.



5 Gustave Moreau,
Salomé dansant devant Hérodot,
1874–1876

nierungsstrategie. Gerade ihre Präsentation in einem opulenten Kostüm erinnert, wie beschrieben, zum einen an eine Tradition der Portraitphotographie, andererseits evoziert das Bild ikonographische Traditionen der Darstellung des Weiblichen aus der bildenden Kunst. Rachel Morley weist auf die Nähe der Kostümierung zu Gemälden des Symbolismus hin,¹⁷ etwa zu Gustave Moreaus *Salomé dansant devant Hérodot* (1874–1876, Abb. 5). In diesem Gemälde finde der im Symbolismus und im Fin de Siècle wuchern- de Mythos von der Femme fatale eine seiner bezeichnendsten Versionen (vgl. Wolf 2002, 191). Parallelen zwischen der Ausstattung für Bauers Bühnendiva mit tragischer Vergangenheit und der dekadenten Schönheit der von Moreau dargestellten Salomé zeigen sich vor allem in Hinblick auf deren ornamentalen Kopfschmuck und die Sorgfalt, die auf die feine Stofflichkeit der Gewänder verwandt wurde.

17 «Vera herself first appears on stage in a costume that recalls the outfit envisaged for Salome' by the symbolist painter Gustave Moreau, and later she plays the lead in Verdi's *La Traviata*» (Morley 2003, 66).

Feminisierung des Ornaments

An dieser Stelle kommt die eingangs bereits angedeutete Funktion ornamentaler Gestaltung zur Attribuierung des Weiblichen ins Spiel, eine wichtige Linie der Nutzung von Ornamenten, deren kulturellen, diskursiven Hintergründen ich nachgehen möchte. Sie hatte vor allem im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert Konjunktur, reicht aber historisch deutlich weiter zurück (und ist teils bis heute wirkmächtig). Häufig rezipiert und vielfach beobachtet ist der Umstand, dass der Zusammenhang von Ornament und weiblichem Körper im Jugendstil zu einem dominanten Sujet avancierte: «Die ornamentale Einbindung des weiblichen Körpers wird geradezu zum Signum des Stils» (Körner 2005, 126). Dieses «Amalgam von Frau und Ornament» (Wagner 1982, 47) ist in den Gemälden von Gustav Klimt ebenso evident wie in den Werbegraphiken von Alfons Mucha. Diese Form zeitgenössischer Metaornamentalität griff von der bildenden Kunst auf den Film über und brachte geradezu ein filmisches Stereotyp weiblicher Darstellung hervor. Für den Film lässt sich die symbolische Amalgamierung von Ornament und Weiblichkeit im Kristallisationspunkt der Schönheit in der historischen Linie vielfältig nachverfolgen:

In conjuring a cinematic pretty, we imagine an image that is decorative rather than meaningful and in which the attractive surface of the screen focuses our attention to the detriment of its serious depths. One model for this mode of aesthetic production is ornament, in which the body of artwork is adorned with surface detail. Ornament forms an important subcategory of the pretty, and *ornament* as an aesthetic term intersects closely with pretty discourse in cinema.

(Galt 2011, 97; Herv. i. O.)

Diese historische Linie des Ornaments als einer «ästhetischen Kategorie» (*aesthetic term*), wie sie Rosalind Galt vorschlägt, soll im Folgenden diskursgeschichtlich und filmanalytisch etwas näher bedacht werden, gerade in Bezug auf das Argument, das Ornament «diene» nicht nur der reinen Bildgestaltung, sondern werde sehr bewusst als Bildthema selbst für das Kino eingesetzt. Dabei müssen kulturhistorische Hintergründe wie Symbolismus und Jugendstil mitberücksichtigt werden, zu deren Anliegen die Auslotung der dekorativen Form gehörte. Ein konstitutives Element des Jugendstils ist die Hinwendung zum Ornament in jeglicher Form, schien es doch das Heilsversprechen zu bergen, die Flächen wie die Details gleichermaßen zu würdigen, «die Unterscheidung zwischen Beiwerk und Hauptwerk, zwischen Tradition und Fortschritt, zwischen Kunst und Handwerk im «Gesamtkunstwerk» aufzuheben» (Vogel 2009, 10). Die Industrialisierung brachte eine Überfülle von Material und Möglichkeiten,

und mit dem Ornament hoffte man auf ein Werkzeug, um diese Überfülle im künstlerischen Umgang zu bändigen. Aus diesen Ansätzen ist die Entwicklung eines Formenarsenals nachvollziehbar, das für die Kunst des 20. Jahrhunderts einen immer stärker werdenden Abstraktionsgrad zur Folge hatte (vgl. Lingner 1996, 192).

Rund um das Ornament entwickelte sich neben diesem formentheoretischen nun auch ein Geschlechter-Diskurs, der dem Ornament das Weibliche zuschrieb. Die Analogie zwischen Ornament und Frau rühre aus einer dekorativen Ästhetik, die sowohl dem Ornament als auch dem Weiblichen die Rolle des ›Beiwerks‹ unterstelle:

In European aesthetics, non-Europeans and woman are projected as loving ornament because these groups are viewed as decorative supplement to that aesthetics. Thus the political quality of the ornament: it may be tolerated, but only if it knows its place. (Galt 2011, 98)

Galt spielt auf zeitgenössische Diskurse an, die sich im Kielwasser darwinistischer Ideen entfalteten und sich um den Gedanken einer westlichen Vormachtstellung drehten. Kulturelle Zuschreibungen an das Weibliche spielten dabei ebenso eine Rolle wie die Klassifizierung des Primitiven – beides wurde implizit und explizit als Differenzkategorie zum Hierarchie-Diskurs eines weißen, männlichen Dominanz-Ideals gelesen. Diese Impulse waren Teil eines breitgefächerten Diskurses aus Ethnographie, Kulturwissenschaft sowie Psychoanalyse oder eben auch der bildenden Kunst, mit dem sich die intellektuellen Kreise der Jahrhundertwende in Westeuropa beschäftigten (vgl. Threuter 1999). So verwundert es nicht, dass der politische Diskurs ebenfalls ästhetisch reflektiert wurde.

Die Parole der Feminisierung des Ornaments wird ausgerechnet dem wohl bis heute bekanntesten Kritiker des Zierrats, Adolf Loos, zugeschrieben:

Unsere Kleidung, unsere Maschinen, unsere Lederwaren und alle Gegenstände des täglichen Gebrauchs haben nach der französischen Revolution kein Ornament mehr. Bis auf Sachen, die der Frau gehören – das ist aber ein anderes Kapitel. (Loos 2010b, 599)

Loos formulierte dies nicht etwa in seinem kanonischen Aufsatz *Ornament und Verbrechen* (2010a), sondern 16 Jahre später in seinem 1924 veröffentlichten Essay *Ornament und Erziehung*. Dass für ihn der oben beschriebene Diskurs eine Rolle spielte, wird deutlich, wenn man Christina Threuters Analyse liest:

Die Ratlosigkeit in Bezug auf das Wesen der Frau suchte sich die verschiedensten Wege und die Auseinandersetzung zum Thema Geschlecht war

zwar durch widerstreitende Meinungen gekennzeichnet, doch gemeinsam waren ihnen die typologisierenden und evolutionären Ansätze. Adolf Loos' Definition des weiblichen Geschlechtes als triebhaft, inferior und kriminell muß in engem Zusammenhang mit diesen Diskursen gesehen werden.

(Threuter 1999, 107)

Loos erklärt das der Frau zugewiesene Ornament aus einem erotischen Ursprung – eine Zuschreibung, die für die kunsthistorische Analyse des Jugendstils kanonisch geworden ist. Gerade für die Zeit des Jugendstils mit dem omnipräsenten Sujet des Weiblichen und den nahezu vegetabilen femininen Formen verweisen Analysen gern auf die genderpolitischen Vorzeichen ornamentaler Gestaltungen in jenen Jahren.

Arabeske, Abstraktion und filmischer Exotismus

Gleichzeitig zeichnet den Jugendstil ein Hang zum Dekor aus, in dem sich die Bildgegenstände teilweise in ihrer Gegenständlichkeit aufzulösen scheinen. Durch die Reduktion der Form und die Bildung von Wiederholungsmustern kommt hierbei ein Kippmoment ins Spiel, das die Bildsujets zwischen Abstraktion und Repräsentation changieren lässt. Daran anknüpfend sei an die Janusköpfigkeit des Ornaments erinnert: Die Abstraktionstendenz ist letztlich jedem Ornament dank seiner Musterhaftigkeit, der Symmetrien und allgegenwärtigen Reduktion der Form immanent. Insbesondere die Arabeske wird von der Kunstwissenschaft mit dem Übergang der klassischen Mimesis zur modernen Abstraktion in Verbindung gebracht. Durch das Serielle und den unendlichen Rapport dieses Rankenornaments scheint es über die Grenzen des Bildes hinauszudeuten. Mit der Arabesken-Mode ging ein nicht zu übersehender Dekorschub in der Malerei des Jugendstils einher (vgl. Brüderlin 2012, 354–355).

Dem Ornament kommt zudem in exotistischen Strömungen wie Chinoiserien, Japonismus, Ägyptenmode oder Orientalismus,¹⁸ die um 1900 – also in der kolonialen Hochphase – die visuelle Kultur Europas mit prägten, zusätzliche, konstitutive Bedeutung zu. Für das westliche ästhetische Empfinden, insbesondere in Hinsicht auf dessen Neigung zum Ornament, gaben Ausstellungen wie die vielbeachtete und umfangreiche

18 Diese Mode der westlichen Moderne, sich an orientalischem Ambiente zu orientieren, weist zurück auf ältere Entdeckungen: «In Europa kannte man die künstlerischen Ausdrucksformen der islamischen Welt seit dem Mittelalter, als Seide und Glas, Metall und etwas später Teppiche zu kostbaren Besitztümern der Elite wurden» (Schimmel 2001, 34). Auch das Kino der Attraktionen war bereits von der Exotismus-Mode erfasst (vgl. Echle 2010).



6 Ausstellungsplakat von Julius Diez zur Schau *Meisterwerke muhammedanischer Kunst* 1910 auf der Münchner Theresienhöhe

Schau *Meisterwerke muhammedanischer Kunst* 1910 auf der Münchner Theresienhöhe neue Impulse (vgl. Abb. 6).¹⁹

Das Interesse an der Exotik des Orients, vor allem an orientalischen Imaginationen im Stile der Märchenwelt von Tausendundeiner Nacht, war um 1910 so stark ausgebildet, dass man geradezu von einer Modewelle sprechen kann, die auch das Kino erfasste und dort bis in die 1920er Jahre hinein fortwirkte. Diesen Ursprung zu erwähnen ist nicht unerheblich, denn der Boom an Filmen mit orientalischen Märchenmotiven wie *L'AGONIE DE BYZANCE* (Louis Feuillade, F 1913), *DIE AUGEN DER MUMIE MA* (Ernst Lubitsch, D 1918), *DIE SPINNEN* (Fritz Lang, D 1919) oder *DAS INDISCHE GRABMAL* (Joe May, D 1921) wird innerhalb der Filmgeschichts-

19 Zur Rezeptionsgeschichte der Ausstellung vgl. Lermer/Shalem 2010; einen Überblick über die Reichhaltigkeit der Ausstellung bietet der Faksimile-Print des originalen Ausstellungskataloges (vgl. Sarre et al 1910). So sollen die Nordafrika-Reisen von August Macke und Paul Klee durch das in München Gesehene inspiriert worden sein.

schreibung teilweise allein als Eskapismus-Strategie, zudem als rein filmische, beschrieben, um den Schrecken des Ersten Weltkriegs zu entfliehen (vgl. u. a. McCormick 2010). Wenig Beachtung findet hingegen der künstlerische und kulturelle Diskurs und die ästhetische Praxis der Zeit *vor* dem Weltkrieg, deren Orient-Rezeption bereits deutlich auf das Kino der 1910er Jahre einwirkte.

Für den Film bietet die Umsetzung von exotischen Geschichten die Möglichkeit des Anschlusses an virulente Bilderwelten, die die zeitgenössischen Künste (die damit verbundenen Diskurse eingeschlossen) und die visuelle Kultur insgesamt prägten. Für die Konstruktion von Imaginationen der orientalischen Welt im europäischen Langfilm bildet das (arabische oder arabisierende) Ornament ein zentrales, zeichenhaft besetztes Stilmittel, war es doch als wichtigstes Identitätsmerkmal der islamischen Architektur im westlichen Denken verankert. Der Ornamentreichtum in den islamischen Bauwerken galt über die Grenzen hinaus, auch im Westen, als hochentwickelte und anerkannte Formensprache und funktionierte im gesamten interkulturellen Ästhetik-Diskurs als in diesem Sinne kodierter Träger von Schönheit. Der gängigen Meinung, das islamische Ornament entwickelte seine Blüte vor allem aus dem religiösen Bilderverbot heraus, möchten allerdings nicht alle Kunsthistoriker folgen. Zu dominant wäre hierbei die Sichtweise, dass alle Kunst ihrem Wesen nach zunächst dem Figürlichen zustrebe. Diese Sicht «offenbart einen gewissen Ethnozentrismus und hat die Tendenz, die ästhetische Bedeutung einer solchen Wahl zu schmälern» (Clévenot/Degeorge 2000, 123).

Im kinematographischen Kontext des vorklassischen und klassischen Stummfilms dominierte eine äußerst frei interpretierte Form des orientalischen Ornaments die Film-Dekors – oder anders ausgedrückt: Hier ging es keineswegs um eine ethnographische Authentizität der Ornamente, sondern vielmehr um ihre zeichenhafte Funktion und die konsensfähige Schönheit des ornamentalen Formenschatzes, der das Märchenhafte und Sinnliche evozieren sollte. Dies funktionierte mit orientalisierenden Formen, die mehr den westlichen Phantasmagorien des Orientalischen als tatsächlichen Formen islamischer Kunst entsprachen, umso besser. Filmische Bauten und Requisiten waren mithin sehr «zweckmäßig» mit dieser Form der applizierten Ornamentik im orientalisierenden Stil übersät, die nirgendwo einer strengen kunsthistorischen Logik folgten, sondern durch ihren inflationären Gebrauch häufig sogar etwas Persiflierendes an sich hatten. Betrachtet man Filme wie *CARMEN* (Ernst Lubitsch, D 1918) mit seinem maurischen Einschlag oder die orientalische Binnensequenz aus *DER MÜDE TOD* (Fritz Lang, D 1921) näher, so teilt sich die Lust am exzessiven Ornamentieren deutlich mit.

SUMURUN – visueller Exzess zwischen Orient und Okzident

Ernst Lubitschs bereits eingangs erwähnter Film SUMURUN²⁰ bildet also keine Ausnahme. Sowohl Weiblichkeit als auch Sinnlichkeit werden hier in eine enge Beziehung zum Ornament gesetzt. So spielt sich der dominante Teil des Plots denn auch in den Haremsgemächern des Scheichs ab – einem für die westliche Imaginationswelt offenbar anziehenden und mystisch-kodierten verruchten Ort. Die Handlung des Films, die sich in rund 100 Minuten um eine Hexagon-Geschichte entspinnt, ist kurzweilig, lässt sich aber nur schwer in einer Synopse zusammenfassen: Zum einen geht es um Sumurun (gespielt von der Schwedin Jenny Hasselquist), Lieblingsdame im Harem des Scheichs, die ihre besonderen Privilegien zu genießen scheint. Als sie durch ein Fenster ihrer Gemächer den Stofflieferanten Nur-al-Din (Harry Liedtke) erblickt, verliebt sie sich in ihn, und auch er erliegt sofort ihrem schmachtenden Blick. Der alte Scheich, dessen Schurkenhaftigkeit von Paul Wegener physiognomisch eindrücklich unterstrichen wird, findet bei einem Kontrollbesuch Sumurun tagträumend in ihren Gemächern, was ihn misstrauisch werden lässt. Just in seiner Anwesenheit ertönt unter Sumuruns Zimmer ein Pfiff vom Hof und der alte Scheich fühlt sich durch den vermeintlichen Nebenbuhler unter dem Fenster hindurchgegangen und betrogen. Sumurun soll für diesen Schmach sogleich geköpft werden. Was der Scheich an dieser Stelle noch nicht weiß: Nicht Nur-al-Din brachte Sumurun in diese missliche Lage, sondern es war der Sohn des Scheichs (Carl Clewing) selbst, der sich unter den Haremsgemächern mit Pfeifen Gehör zu verschaffen suchte. Als der Eunuch im letzten Moment den Sachverhalt erklärt, bewirkt das Sumuruns Begnadigung. Das Buhlen zwischen Vater und Sohn bleibt aber nicht auf die Gunst der Haremsdame begrenzt, sondern setzt sich fort, als eine fahrende Gauklertruppe mit einer hypnotisierend schönen Tänzerin (Pola Negri) in der Stadt gastiert.²¹ Erneut verfallen gleich beide despotischen Hierarchen dem Charme der offenerherzig agierenden Dame. Sehr zum Argwohn des buckligen und stets eifersüchtigen Gauklers (Ernst Lubitsch in seiner letzten Rolle als Schauspieler). Nach einigen Irrungen und Wirrungen kommt es schließlich in den Haremsgemächern des Palastes zur Konfrontation aller Parteien, woraufhin der alte Scheich nicht nur die leidenschaftlich verehrte Tänzerin tötet, sondern auch seinen Sohn meuchelt, der sich ein gleichzeitiges Tête-à-Tête mit der Dame erlaubte. Der bucklige Gaukler,

20 Die Uraufführung von SUMURUN wird auf den 1. September 1920 im Ufa-Palast Berlin datiert. Laut Prüfstelle hatte der sechsstückige Film eine Länge von 2379 Metern und war mit einem Jugendverbot belegt.

21 Prinzler/Patalas (1984) sehen darin das Bagdad des 9. Jahrhunderts.

rasend vor Eifersucht und Trauer, nimmt in dem Augenblick Rache, als der alte Scheich auch noch Sumurun und Nur-al-Din in flagranti erwischt. Im Bluttausch will der Despot die Verliebten ebenfalls erstechen, doch da stößt der Dolch des Gauklers in den Rücken des alten Scheichs. Am Ende wird das schwere Tor der Gemächer geöffnet und eine froh gelaunte Schar Haremsdamen und Eunuchen verlässt den einst gut bewachten Palast. Zum Sinnbild einer enthierarchisierten Zukunft des Scheichtums posieren nun Sumurun und Nur-al-Din als glückliches Paar vor der eindrücklichen Kulisse des Herrschersitzes.

Der Stoff von SUMURUN migrierte seit Beginn der 1910er Jahre durch die Gattungen: Zunächst als Pantomime von Friedrich Freksa konzipiert, inszenierte Max Reinhardt das Stück 1910 zum ersten Mal auf der Bühne (vgl. Fischer-Lichte 1997), bevor Ernst Lubitsch sich 1920 dann der filmischen Inszenierung annahm.²² Der Lubitsch-Film fand bei den Kritikern Gefallen und schien vor allem ein gewisses ästhetisches Empfinden zu befriedigen. In der Filmfachzeitschrift *Die Lichtbild-Bühne* war elf Tage nach der Premiere zu lesen:

Was diesem Film vor allem das Gepräge gibt, ist nicht so sehr der dramatische Impetus einzelner Szenen, das effektvolle Steigern einer Situation, eines Vorganges, als vielmehr die geradezu raffinierte Fähigkeit, Bildmäßiges zu gestalten und es breit auswirken zu lassen. [...] Freska's «Sumurun» hat seinerzeit ihren Weg durch das Ausland genommen. Auch die Zelluloidstreifen dieses Werkes werden sich um die ganze Welt schlingen.²³

Eine Einschätzung, mit der der Kritiker nicht falsch lag. Die «raffinierte Fähigkeit, Bildmäßiges zu gestalten» entdeckte auch Victor Oscar Freeburg an SUMURUN (dessen amerikanischer Verleihtitel etwas suggestiver in ONE ARABIAN NIGHT umgemünzt wurde). Auf über zwei Seiten beschreibt und analysiert er in *Pictorial Beauty on the Screen* lobend Lubitschs Inszenierung der Muster und Choreographien:

Another interesting example of circular balance may be seen in «One Arabian Night», a German photoplay directed by Ernst Lubitsch. The scene is a courtyard, viewed from on high. Looking down we see eight or ten servants running inward from all sides to a focal place, where they pile up cushions for the hero and heroine. Then they turn and run outwards to get more cushions. In a few moments they return, and finally they seat themselves in a circle

22 Ernst Lubitsch agierte zu dieser Zeit in Nebenrollen für Max Reinhardt und spielte wohl auch schon bei dessen Bühneninszenierung von *Sumurun* den Buckligen (vgl. McCormick 2010).

23 *Die Lichtbild-Bühne* 27 (1920), o.S.

about the central figures. Here is a charming combination of pictorial motion with a natural dramatic by-play, delighting the eye and lingering long as a pleasant motor image in memory. (Freeburg 1923, 140–141)

Hierbei analysiert Freeburg eine jener Choreographien, die sich formal vom Aufbau her durch den gesamten Film hindurch variiert finden. Es sind vor allem Figurenbewegungen ins Bildzentrum hinein: sich entspannende kreisrunde Bewegungen vom äußeren Bildrand hin zur von der Kamera fixierten Mitte. Die strenge Symmetrie dieser Choreographie verdichtet sich zum ornamentalen Muster (Busby-Berkeley-Figurationen *avant la lettre*, wenn man so will). Auch wenn Freeburg das Ornament nicht *expressis verbis* erwähnt, charakterisieren alle seine Beschreibungsversuche von SUMURUN doch exakt dessen Morphologie.²⁴ Was Freeburg als «delighting the eye and lingering long as a pleasant motor image in memory» (1923, 141) umreißt, lässt sich auf die von ihm genau beobachtete symmetrische Choreographie zurückführen, die ihre volle Wirkung zudem von den Kostümen und Stoffen bezieht (was Freeburg allerdings zu übersehen scheint).

Über die Schaffung komplexer Texturen durch den Einsatz von Stoffen mit applizierter Ornamentik – sei es durch textile Musterung oder ornamentalen Schmuck – schafft Lubitsch zudem eine Haptik und Sinnlichkeit, die der evozierten Imagination der exotischen Welt Ausdruck verleiht. Als ehemaliger Kommis der Berliner Damenkonfektion weiß Lubitsch natürlich von der sinnlichen Präsenz der Stoffe und setzt sie hier zur visuellen Stilisierung seines Films ein. Symbolträchtig verführt deshalb auch der Stoffhändler Nur-al-Din (dessen Kommen im gesamten Harem für Hysterie sorgt) Sumurun und nicht der Herrscher. Das Verschmelzen von Weiblichkeit und Ornamentalität wird hier im wahrsten Sinne des Wortes durch die stoffliche Umhüllung geschaffen und in mehrfacher Hinsicht geschichtet: Zum einen verweisen in SUMURUN die Stoffmuster auf die gesellschaftlich-hierarchische Position der Figuren (am raffiniertesten wohl bei der Gruppe der Eunuchen, die allesamt in gleicher «Uniform» stecken), zum anderen schafft Lubitsch über den bildprägenden Einsatz ornamentaler Gewebe mit ihrem unendlichen Rapport von Mustern den Eindruck *metaornamentaler* Bilder. Kurz, hier liegt ein Fall vor, wie er eingangs be-

24 So heißt es wörtlich: «When we analyze this part of the picture we discover that the principle of balancing motions has been applied perfectly. To begin with, the design is kept in balance because the men enter at the same time from opposite directions and approach the center at equal speed. Thus, while they are separate figures moving over symmetrically arranged courses, they also form a circle which gradually contracts a fixed center. [...] Finally this pattern of a circle contracting, expanding, and contracting again, harmonizes perfectly with the fixed circle which is formed, when the men seat themselves» (Freeburg 1923, 141).



7a SUMURUN (Ernst Lubitsch, D 1920)

schrieben wurde: Vom reinen Dekor im Handlungsraum wandeln sich die mit Ornamenten besetzten oder ornamental gestalteten Gegenstände zu Bausteinen, ja Instrumenten einer spezifischen Komposition des filmischen Bildes, dessen Fläche dadurch eine eigene ästhetische Qualität jenseits der mimetischen Repräsentation erhält. Die visuelle Ästhetik ist hier über Flächen- und Tiefenrelationen bestimmt, innerhalb derer das diegetische Ornament in eine bildimmanente Spannung überführt wird. Der Film scheint dazu aufzufordern, die Wahrnehmung zwischen tiefenräumlicher Illusion und der Lust an einer flächigen Abstraktion oszillieren zu lassen.

Dieser Effekt verstärkt sich noch durch ungewöhnliche Kameraperspektiven. Wenn Pola Negri beispielsweise in einer weiteren Szene im Zirkuszelt ihren hypnotisierenden Tanz zeigt, löst sich der Kamera-Blick plötzlich von den begehrenden Blicken der Männer (und deren Blicklogik) ab und präsentiert die drehenden Bewegungen des Reifrocks in einem *topshot* (Abb. 7a–b).²⁵ Die Kamera erfasst das Geschehen in direkter Aufsicht und begünstigt mit diesem extremen Winkel eine flächige Wirkung des Bildes, das für Momente jeder Tiefenillusion beraubt zu sein scheint.

²⁵ Es ist ein Schleiertanz, der ursprünglich auf die Tradition der Verschleierung im Orient anzuspielden mag, gleichzeitig aber auch die erotische Kodierung der Tänze von Loïe Fuller aufzurufen weiß (vgl. Gunning 2003, Körner 2004).



7b SUMURUN: Ornamentalität als Effekt der Filmbildkomposition

Erneut wird hier mit Mitteln der Kinematographie ein Kippmoment zwischen Repräsentation und Abstraktion erzeugt.

In dieser kurzen Szene deutet sich an, was für die filmische Moderne mit ihren avantgardistischen Strömungen wie beispielsweise dem Neuen Sehen bald typisch werden sollte. Mitverantwortlich für eine solche Zuspitzung der Dichotomie von Fläche und Tiefe und den Pendelschlag hin zur Abstraktion ist eine Programmatik, die das Ungegenständliche zu einem bestimmenden ästhetischen Prinzip erhebt. Konnte das Ornamentale des Filmbildes – sei es als appliziertes Ornament, sei es als Metaornamentalität – noch direkt auf Ornamente und ihre Komposition in der Diegese zurückgeführt werden, so generiert es sich in diesem dritten Entwicklungsschub direkt aus der medialen Qualität des Filmbildes. Hierin zeigt sich das gestalttheoretische Potential des Kinos: durch die Verfremdung von Gegenständen durch extreme Perspektiven und ungewöhnliche Kameraperspektiven erwächst eine abstrahierende Kraft, die typisch für diese Art der spezifisch filmischen Kreation von Ornamentalität ist. Es braucht nun kein appliziertes, diegetisches Ornament mehr, sondern durch die formale Gleichstellung einzelner Bildelemente generiert sich eine neue Ornamentalität unmittelbar auf der Materialoberfläche – die Bildfläche selbst wird somit zur eigenständigen, ästhetischen Form.

Literatur

- Arnheim, Rudolf (2004) «Die Zukunft des Tonfilms» [ca. 1934]. In: Ders.: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk*. Hg. v. Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (2002) *Film als Kunst* [1932]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Askari, Kaveh (2014) *Making Movies into Art: Picture Craft from the Magic Lantern to Early Hollywood*. London: Palgrave Macmillan.
- Brewster, Ben (1990) «Deep Staging in French Films 1900–1914». In: *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Hg. v. Thomas Elsaesser. London: BFI, S. 45–55.
- Brüderlin, Markus (2012) «Die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts oder die Fortsetzung des Ornaments mit anderen Mitteln. Die Arabeske bei Runge – Van de Velde – Kandinsky – Matisse – Kupka – Mondrian – Pollock und Taaffe». In: *Ornament. Motivo–Modus–Bild*. Hg. v. Vera Beyer und Christian Spies. München: Fink, S. 349–374.
- Clévenot, Dominique/Degeorge, Gerard (2000) *Das Ornament in der Baukunst des Islam*. München: Hirmer.
- DeBlasio, Alyssa (2007) «Choreographing Space, Time and «Dikovinki» in the Films of Evgenii Bauer». In: *Russian Review* 66.4, S. 671–692.
- Echle, Evelyn (2010) «Apotheoses and Artists: Human Ornaments and Cinema's Dialogue with the Arts, The KIRIKI Films of 1907 and 1998». In: *In the Very Beginning, at the Very End: Film Theories in Perspective*. Hg. v. Francesco Casetti, Jane Gaines und Valentina Re. Udine: Forum, S. 205–209.
- Elsaesser, Thomas (2002) *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München: Edition Text und Kritik.
- /Wedel, Michael (Hg.) (2002) *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*. München: Edition Text und Kritik.
- Fischer-Lichte, Erika (1997) *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen: Francke.
- Franke, Ursula/Paetzold, Heinz (Hg.) (1996) *Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne*. Bonn: Bouvier.
- Freeburg, Victor Oscar (1923) *Pictorial Beauty on the Screen*. New York: Macmillan Company.
- Galt, Rosalind (2011) *Pretty: Film and the Decorative Image*. New York: Columbia University Press.
- Gunning, Tom (1979) «Le Style non-continu du cinéma des premiers temps (1900–1906)». In: *Les Cahiers de la cinémathèque* 29, S. 24–34.
- (2003) «Loïe Fuller and the Art of Motion. Body, Light, Electricity and the Origins of Cinema». In: *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*. Hg. v. Richard Allen und Malcolm Turvey. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 75–89.
- Körner, Hans (2004) «Alois Riegl und Loïe Fuller – Die Selbstzeugung von Kunst im Ornament». In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 53. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, S. 121–137.
- Kroll, Frank-Lothar (1996) «Zur Problematik des Ornaments im 18. Jahrhundert». In: Franke/Paetzold (Hg.), S. 63–77.
- (1987) *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*. Hildesheim: Olms.
- Lerner, Andrea/Shalem, Avinoam (Hg.) (2010) *After One Hundred Years. The 1910 Exhibition «Meisterwerke muhammedanischer Kunst» Reconsidered*. Leiden: Brill.

- Lingner, Michael (1996) «Zwischen Ausdrucksbewegung und Begriffsbildung. Zur Vorgeschichte und Bedeutung von Adolf Hölzels Ornamentik als Übergangsphänomen der modernen Kunstgeschichte». In: Franke/Paetzold (Hg.), S. 191–214.
- Loos, Adolf (2010a) «Ornament und Verbrechen» [1908]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Adolf Opel. Wien: Lesethek, S. 363–373.
- (2010b) «Ornament und Erziehung» [1924]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Adolf Opel. Wien: Lesethek, S. 597–603.
- McCormick, Richard W. (2010) «Desire versus Despotism. The Politics of *Sumurun* (1920), Ernst Lubitsch's «Oriental» Fantasy». In: *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*. Hg. v. Christian Rogowski. New York: Camden. S. 67–83.
- Morley, Rachel (2003) «Gender Relations in the Films of Evgenii Bauer». In: *The Slavonic and East European Studies* 81.1, S. 32–69.
- Müller, Corinna (2003) *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München: Fink.
- (1994) *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Ocón Fernández, María (2004) *Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs 1850–1930*. Berlin: Reimer.
- Panofsky, Erwin (1920) «Der Begriff des Kunstwollens». In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 14, S. 321–339.
- Polan, Dana B. (2007) *Scenes of Instruction: The Beginnings of the U.S. Study of Film*. University of California Press.
- Prange, Regine (2007) *Kunstgeschichte 1750–1900. Eine kommentierte Anthologie (Quellen zur Theorie und Geschichte der Kunstgeschichte)*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Prinzler, Hans Helmut/Patalas, Enno (Hg.) (1984) *Lubitsch*. Luzern: Bucher.
- Reynolds, Diana (2007) «Semperianismus und Stilfragen: Riegls Kunstwollen und die «Wiener Mitte»». In: *Gottfried Semper und Wien. Die Wirkung der Architektur auf «Wissenschaft, Industrie und Kunst»* (Schriften des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker 1). Hg. v. Rainald Franz und Andreas Nierhaus. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, S. 85–96.
- Riegl, Alois (1923) *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* [1893]. Berlin: Richard Carl Schmidt & Co.
- Salt, Barry (2002) «Der frühe deutsche Film. Stilmerkmale im internationalen Vergleich». In: Elsaesser/Wedel (Hg.), S. 318–335.
- Sarre, Friedrich Paul Theodor/Martin, Fredrik Robert/von Berchem, Max/Dreger, Moritz/Kuehnel, Ernst/List, Camillo/Schroder, Severin (Hg.) (1910) *Meisterwerke muhammedanischer Kunst*. München: Bruckmann [Faksimile-Ausgabe, London: Alexandria Press, 1984].
- Schimmel, Annemarie (2001) «Die Arabeske und das islamische Weltgefühl». In: *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*. [Ausstellungskatalog]. Hg. v. Markus Brüderlin. Basel/Ostfildern: Fondation Beyeler, S. 30–35.
- Schweinitz, Jörg (2003) «Die rauchende Wanda. Visuelle Prologe im frühen Spielfilm». In: *Montage AV* 12.2, S. 88–102.
- (2012) «Kippphänomene des Sehens. Ambivalente Bildinszenierungen zwischen Fläche und Raum im deutschen Stummfilmkino». In: *Montage AV* 20.2, S. 55–73.

- Threuter, Christina (1999) «Ausgerechnet Bananen. Die Ornamentfrage bei Adolf Loos oder die Evolution der Kultur». In: *Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*. Hg. v. Cordula Bischoff und Christina Threuter. Marburg: Schüren, S. 106–117.
- Tortajada, Maria (2000) «La représentation de l'intériorité dans le cinéma d'Evgeni Bauer». In: *I Limiti della rappresentazione. Censura, visibile, modi di rappresentazione nel cinema/The Bounds of Perception: Censorship, the Visible, Modes of Representation in Film*. Hg. v. Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo und Laura Vichi. Udine: Forum, S. 163–175.
- Tsivian, Yuri (1989) «Evgenii Frantsevich Bauer». In: *Silent Witnesses: Russian Films 1908–1919 (Testimoni silenziosi: film russi 1908–1919)*. Hg. v. Paolo Cherchi Usai, David Robinson und Yuri Tsivian. Pordenone: Biblioteca dell'Immagine, S. 546–550.
- (2002) «Stilisten der 10er Jahre. Franz Hofer und Jewgenij Bauer». In: *Elsaesser/Wedel* (Hg.), S. 379–400.
- Vasold, Georg (2004) *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte*. Freiburg i.Br.: Rombach.
- Vogel, Sabine B. (2009) «Vom Widerspruch im Ornament». In: *Die Macht des Ornaments*. Hg. v. Agnes Husslein-Arco und ders. [Ausstellungskatalog]. Wien: Belvedere, S. 9–24.
- Wagner, Nike (1982) *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Wolf, Norbert (2002) *Epochen der Kunst. 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Reclam.
- Wölfflin, Heinrich (1886) *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. München: Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

ZÜRCHER FILMSTUDIEN

BEGRÜNDET VON CHRISTINE N. BRINCKMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JÖRG SCHWEINITZ UND MARGRIT TRÖHLER

BAND 35

FILM BILD KUNST

Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms

HERAUSGEGEBEN VON

JÖRG SCHWEINITZ UND DANIEL WIEGAND

SCHÜREN